



La traducción audiovisual en Venezuela: aspectos históricos, técnicos y profesionales

Adrián Fuentes-Luque

afuentes@upo.es

Universidad Pablo de Olavide

Recibido: 10/01/2020 | Revisado: 09/05/2020 | Aceptado: 17/05/2020

Resumen

La investigación sobre traducción audiovisual (TAV) ha estado hasta ahora restringida básicamente al contexto europeo, ignorando casi por completo el ámbito hispanoamericano. Además, tampoco se han estudiado el trasfondo y los factores que influyeron en la aparición y el desarrollo de las modalidades de traducción audiovisual en América Latina. El presente artículo muestra un recorrido por los aspectos históricos, sociales, políticos, técnicos y profesionales que han ido conformando hasta la actualidad la traducción audiovisual en Venezuela, país clave en la evolución de la TAV en Hispanoamérica y en la influencia del denominado “español neutro”. La investigación se basa, en parte, en los testimonios nucleares de algunos de los principales traductores, correctores y gestores de la TAV en Venezuela.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, subtitulación, Venezuela, Hispanoamérica, español neutro, historia de la traducción

Abstract

Audiovisual Translation in Venezuela: Historical, Technical and Professional Aspects

Until now, research on audiovisual translation (AVT) has been basically restricted to the European context, almost completely ignoring the Latin-American sphere. Furthermore, the background and factors that influenced the appearance and development of modalities of audiovisual translation in Latin America have not been studied either. This article shows a journey through the historical, social, political, technical and professional aspects that have been shaping audiovisual translation in Venezuela to date, a key country in the evolution of AVT in Latin America and in the influence of the so-called “neutral Spanish.” The investigation is partly based on the nuclear testimonies of some of the main translators, proofreaders and managers of the AVT in Venezuela.

Keywords: Audiovisual translation, Dubbing, Subtitling, Venezuela, Latin America, Neutral Spanish, History of translation

1. Introducción

La investigación sobre la traducción audiovisual ha tenido hasta el momento un enfoque fundamentalmente eurocéntrico¹, centrándose de manera casi exclusiva en Europa. Apenas existen estudios sobre traducción audiovisual en los países africanos, asiáticos o latinoamericanos, dejando así en la marginación investigadora y divulgadora a regiones y actores clave en el sector audiovisual: por un lado, la gran magnitud del mercado hispanoparlante (en 2018, más de 577 millones de personas en el mundo, 480 de las cuales tienen el español como lengua materna) (Instituto Cervantes, 2019). Por otro lado, está el hecho de que, durante muchos años, desde los años cincuenta del siglo XX hasta principios de la década de 1980, la práctica totalidad del proceso de traducción al español de producciones audiovisuales se llevó a cabo en determinados países de América Latina (Fuentes-Luque, 2012: 78). En particular, la TAV (especialmente para la televisión) se llevó a cabo primero en Puerto Rico y México, después en Argentina, Venezuela y Colombia (Fuentes-Luque, 2012: 80). Esto repercutiría directamente e influiría en gran medida en la implantación y desarrollo de las diferentes modalidades de traducción (concretamente en el caso del doblaje) en los países de habla hispana, y en España en particular.

La historia de la traducción audiovisual en general (y la del contexto audiovisual en particular) ha estado prácticamente inexplorada hasta el momento, con la excepción de algunos relatos históricos sobre los modos de TAV de Ivarsson (1992) y sobre el subtítulo de Ivarsson y Carroll (1998), un breve repaso histórico del doblaje de Chaume (2012, 2019), una descripción más detallada de la historia del doblaje centrada en las empresas de doblaje en España realizada por Ávila (1997) e Izard (1992), y un reciente y detallado análisis histórico de los comienzos de las modalidades de traducción audiovisual, centrado en el mundo de habla hispana (Fuentes-Luque, 2019). En el caso de Hispanoamérica, el interés y la necesidad son, si cabe, aún mayores, ya que durante muchos años toda la traducción audiovisual para todo el mercado de habla hispana se hacía en varios países de América Latina, lo que acabó dando lugar a una variación lingüística específica denominada «español neutro», que sigue caracterizando al doblaje del español latinoamericano en la actualidad.

Este artículo presenta una visión de los aspectos históricos, sociales, políticos, técnicos y profesionales de la traducción audiovisual en Venezuela, uno de los países de habla hispana clave en el contexto hispano y específicamente en el ámbito de la traducción audiovisual en la región. También se tratan los factores que rodean (y condicionan) el establecimiento de los modos de TAV en la zona. Además, en este trabajo se describe el modelo lingüístico (es decir, la variedad de lengua española) utilizado en la traducción audiovisual en diferentes países de América Latina; hace una primera contribución al proceso de trabajo y a las condiciones de los traductores audiovisuales en América Latina, centrándose en Venezuela; y explora el uso y la influencia del llamado “español neutro” en la implementación de los diferentes modos de TAV en los distintos países de habla hispana. Este último elemento es de suma importancia y

relevancia en el contexto de la TAV en América Latina, ya que también está vinculado, por un lado, a las políticas de distribución y comercialización de productos audiovisuales en español y, por otro, a las consecuencias que se derivan del establecimiento de una política lingüística audiovisual basada en una variedad lingüística supuestamente común del español. El concepto de la América Latina hispanohablante como un contexto lingüístico multivariado, que produce textos audiovisuales en diferentes variedades lingüísticas (que pueden considerarse, en este sentido, como textos multilingües), se ajusta a la definición de Dirk Delabastita y Rainier Grutman (2005: 16) de un texto multilingüe como no solo un texto redactado en diferentes lenguas, es decir no sólo la taxonomía “oficial” de las lenguas, sino también la increíble gama de subtipos y variedades que existen dentro de las diversas lenguas reconocidas oficialmente, y de hecho, a veces, que atraviesan y desafían nuestras pulcras tipologías lingüísticas.

2. Hollywood mira hacia Hispanoamérica

Tras un fascinante período de avances tecnológicos y cambios sociales, económicos y lingüísticos que marcaron la evolución del cine desde la acción silenciosa al texto silencioso, de los teatrales explicadores a las versiones multilingües y, finalmente, al doblaje (Fuentes-Luque, 2019a: 817-819), el cine sonoro se establecería firmemente no sólo como una forma sólida de distribución y comercialización de producciones audiovisuales en todo el mundo, sino también como un modo de traducción audiovisual y una práctica profesional y diversa por derecho propio.

Aunque el doblaje era (y sigue siendo) un proceso considerablemente más caro que la subtitulación, era sustancialmente más barato que la producción de las versiones múltiples en otras lenguas distintas al inglés (principalmente francés, alemán, español, italiano y sueco). Aunque en el año 1932 la mayoría de los estudios de cine de Hollywood decidieron participar decididamente en el nuevo mundo y posibilidades que abría el doblaje, en un primer momento cuestionaron el potencial de rentabilidad del doblaje al español.

En cuanto al mercado hispanohablante, mientras que la industria del doblaje florecía en Europa, basada principalmente en los estudios que la productora Paramount construyó en Joinville (Francia) como centro de doblaje para varios idiomas (de los cuales el español era probablemente la oferta más potente) y en los grandes estudios de doblaje de Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) en Barcelona (España), las productoras de Hollywood no enviaban películas dobladas en España a los países latinoamericanos, debido a su experiencia previa y a las críticas que se hicieron respecto al uso del acento español: la conocida como “guerra de los acentos” (Jarvinen, 2012; Fuentes-Luque, 2019a: 820). Tal conflicto sobre acentos era, básicamente, una controversia entre los partidarios del establecimiento del castellano académico y teatral en las versiones en español, y quienes estaban a favor de emplear acentos y vocabulario hispanoamericano (Gunckel, 2008: 334). En concreto, las disputas lingüísticas se

centraban en la distinta pronunciación de las consonantes “c”, “z” y “ll” en España y en los países hispanoamericanos.

En América Latina, sin embargo, las industrias cinematográficas nacionales de México y Argentina estaban en auge, lo que obligó a la mayoría de los grandes estudios de Hollywood a rediseñar sus estrategias de mercado para América Latina y a centrarse finalmente en la distribución de películas dobladas, en un intento de compensar la competencia de estos dos países latinoamericanos. En este sentido, los estudios de Hollywood se enfrentaban a dos problemas: por un lado, un público acostumbrado tanto a escuchar las voces originales de los actores estadounidenses como a leer los subtítulos²; y, por otro, el persistente problema de una forma de “español neutro” que fuera aceptable para todos. Con el tiempo, las compañías de Hollywood lograrían establecer una estrategia de distribución equilibrada de las versiones dobladas y subtituladas que sigue vigente hoy en día en toda América Latina.

Como se afirma en un artículo (“Rush for Sound Movies”) publicado en *The New York Times* el 6 de abril de 1929 (p.26), en 1928 la única sala de cine equipada con sonido en América Latina en ese momento era la sala de exhibición de Paramount en La Habana (Cuba). La situación cambió rápidamente, y en 1937 América Latina era el tercer mercado cinematográfico más importante (con 5.292 salas de cine, 4.069 de las cuales estaban equipadas con sonido), después de Europa y los Estados Unidos, y las salas mejor equipadas con sonido se encontraban en Brasil, Argentina y Cuba, contabilizando 300 salas, de un total de 350, con instalación de sistemas de sonido. Comparativamente, otro territorio, Puerto Rico, también estaba muy avanzado, ya que la totalidad de los 100 teatros existentes en la isla estaban equipados con sonido (Usabel, 1982: 127). La presencia de producciones de Hollywood (tanto de largometrajes como de cortometrajes) en América Latina continuó aumentando constantemente, y durante la Segunda Guerra Mundial alrededor del 90% de las películas exhibidas en muchos países latinoamericanos provenían de Hollywood: El Salvador 85%, Panamá 80%, Colombia y Venezuela 75%, y Cuba 69% (Usabel, 1982: 150). Todas esas películas eran en su mayoría dobladas, y algunas de ellas subtituladas, dependiendo del país de destino. En cualquier caso, la competencia era casi inexistente, ya que otros productores extranjeros sufrían las consecuencias de la guerra (como ocurría en el caso de los productores europeos) o, como en el caso de las películas hispanoamericanas, la producción era limitada y no podía competir con Hollywood (Usabel, 1982: 151). Las películas de Hollywood triunfaban en las principales ciudades urbanas, donde las películas se estrenaban a menudo en versión original en inglés con subtítulos en español y a veces también dobladas. Sin embargo, en las zonas del interior, donde los niveles de analfabetismo eran altos y la gente no entendía los subtítulos, predominaban las versiones dobladas.

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial supuso la amenaza de una grave crisis financiera para la industria cinematográfica estadounidense, que dependía en gran medida de los mercados extranjeros. Como señala H. Mark Glancy (1999: 7), “Hollywood did lose many of its foreign markets as a result of the Second World War,

in Europe and also in the Far East”. La situación en Europa llevó a los productores de cine estadounidenses a confiar en que los ingresos provenientes de los mercados latinoamericanos compensarían las pérdidas de otros mercados extranjeros:

increased returns from Latin America would compensate for the predicted shortfall in foreign earnings. The fact that the region was stable and peaceful, at least by comparison with Europe and the Far East, led many to believe that it offered the industry a ray of hope amid the anxieties of the early war years. [...] Much of Latin America enjoyed increased prosperity during the war years. (Glancy, 1999: 18)

La estrategia de la industria cinematográfica estadounidense de dar prioridad al mercado latinoamericano durante la guerra (en gran parte para compensar la pérdida de los mercados europeos entre 1940 y 1945) se sustenta en el hecho de que la mayoría de las empresas cinematográficas estadounidenses pasaron a depender del mercado latinoamericano. Así, en 1940, América Latina representaba alrededor del 34% de los ingresos en el extranjero de United Artist, una de las principales corporaciones cinematográficas (Usabel, 1982: 142). Esta tendencia continuó en las décadas siguientes y durante la década de 1960 esos mercados extranjeros representaron aproximadamente el 50% de los ingresos totales, basados fundamentalmente en las películas dobladas y subtitradas (Lee, 2008: 374). Los países de América Latina constituían un mercado abierto y Hollywood vio el gran potencial que ofrecían para la expansión y el aumento de los ingresos en un momento en que la mayoría de las salas de cine extranjeras eran inalcanzables (Usabel, 1982: 152).

En la recta final de la Segunda Guerra Mundial las productoras de Hollywood ya estaban doblando películas al español para recuperar el gran mercado latinoamericano. MGM encabezaba la lista, con el lanzamiento de la versión en español de *Gaslight* (George Cukor, 1944) (titulada *Luz que agoniza* en español) a principios de 1945. MGM anunció que la compañía incorporaría actores de diferentes países latinoamericanos para mezclar los diversos acentos y expresiones del español, y otras compañías siguieron el ejemplo y se prepararon para el prometedor filón de las versiones en español. Según la prestigiosa revista de entretenimiento *Variety*, el doblaje se había convertido en “la nueva industria de Nueva York” (Usabel, 1982: 188).

Los sindicatos de actores de México y Argentina, las dos principales potencias cinematográficas de Hispanoamérica, reaccionaron amenazando con embargos a las películas dobladas y con boicotear a cualquier actor que participara en los estudios de doblaje estadounidenses en Hollywood o Nueva York. Sin embargo, según lo atestiguan diversos artículos aparecidos en la revista del mundo del espectáculo *Variety* entre los años 1943 y 1945 (“Mexican Unions Threat”, “Argentine Film Industry” y “Argentina Sends Up Big Barrage on Dubbed Pix”), MGM hizo caso omiso de tales amenazas y reclutó a actores de habla hispana de diferentes países latinoamericanos y de España, lo que provocó nuevas críticas, sobre todo en esos países, tachando el doblaje de falso, debido principalmente a la presencia de diferentes acentos, incluido

el castellano. La decidida estrategia de doblaje de Hollywood avanzó mediante pasos de estrategia geopolítica comercial: MGM contrataría al escritor mexicano Octavio Paz como supervisor de doblaje (Jarvinen, 2012: 114), mientras que Warner Brothers contrató al cineasta español Luis Buñuel (que había trabajado anteriormente para dicha productora de Hollywood en España) como director de doblaje para una serie de películas de primera categoría programadas para ser dobladas, entre las que se cuentan *To Have or Have Not*, con Humphrey Bogart (Howard Hawks, 1945; distribuida en el mundo hispano con el título de *Tener y no tener*), y *Objective, Burma!*, con Errol Flynn (Raoul Walsh, 1945, comercializada en el entorno hispano bajo el título de *Objetivo: Birmania*) (Usabel, 1982: 189).

Basándose en de Usabel (op. cit.), Jarvinen (2012: 114) presenta una muy buena descripción de la situación, en la que se analiza la intervención de varios factores, entre los que se cuentan la variedad de idiomas y los modos de traducción en vigor. Tales factores, que tuvieron una importancia clave en el momento, siguen prevaleciendo hoy en día para los diferentes medios de comunicación, incluyendo, por supuesto, el cine y la televisión:

The studios ran into the combined difficulties of audiences who had grown accustomed to the actual voices of major American stars and were used to subtitles as the norm and the perennial problem of a lack of a neutral version of Spanish acceptable throughout the Americas. The studios had some success in selling exhibitors on a mixed program of dubbed and subtitled films to accommodate the different tastes of urban and rural, upscale and neighborhood theatergoers. As in the 1930s, high rates of illiteracy among some sectors of the population made dubbing a more attractive option. Even to the present day in Latin America, subtitles and dubbing are both common forms of translation.

3. Trayectoria del doblaje en Venezuela

El establecimiento y presencia del doblaje como modalidad de traducción audiovisual en Venezuela podría situarse en torno a dos periodos: un primer momento, durante la década de 1940, con la llegada de las primeras películas dobladas a Venezuela y los primeros experimentos de recepción de las películas de Hollywood dobladas para los nuevos mercados hispanoamericanos; y un segundo periodo, a partir de los años setenta del siglo XX, caracterizado por el establecimiento de la industria del doblaje en Venezuela (en todas las fases del proceso, desde la traducción de los diálogos originales al doblaje actoral).

3.1. Introducción del doblaje en Venezuela

Respecto al primer periodo, es preceptivo situar la trayectoria histórica (y de decisiones geoestratégicas de política comercial a ambos lados del Atlántico) del idioma

español como lengua vehicular del doblaje de las producciones audiovisuales estadounidenses. Como se ha mencionado, las versiones múltiples allanaron el camino para el desarrollo y la difusión de la introducción y establecimiento del doblaje. En un principio, las grandes productoras de Hollywood se mostraron reticentes a incluir el doblaje en español como parte de su planificación estratégica comercial. De este modo, en la estrategia inicial de doblaje de Warner Brothers solo se incluyeron el francés y el alemán. Por su parte, Metro-Goldwyn-Mayer optó por doblar en francés, alemán e italiano, pero no español, y no estaba en sus planes enviar películas dobladas a ningún país latinoamericano (Jarvinen, 2012: 103). A pesar del tamaño del mercado de habla hispana, la prioridad comercial de los grandes estudios de Hollywood era los mercados europeos. Sin embargo, España sí contaba, ya que la Paramount reconvirtió los estudios de Joinville, pasando de ser una base europea de producción de versiones multilingües, a un centro de doblaje para varios idiomas, entre los que se incluía el español. A esta iniciativa se sumaría más tarde la Metro-Goldwyn-Mayer, que abrió unos grandes estudios de doblaje en Barcelona. A esto le siguieron más de una docena de estudios que surgieron en Madrid y otras ciudades españolas, y para 1935, España tenía hasta trece estudios de doblaje (Ávila, 1997: 24). Se abrieron nuevas oportunidades para los actores españoles de Joinville, al igual que para ingenieros de sonido, traductores, etc. A medida que se instalaban sistemas de sonido en más y más salas de cine, el público español, marcado por un alto nivel de analfabetismo (de Gabriel, 1997) (especialmente serio en las zonas rurales) que le impedía seguir los subtítulos de la pantalla, acogió rápidamente el doblaje. Finalmente, el 24 de abril de 1941, Franco emitió una Orden Ministerial haciendo obligatorio el doblaje en España. Es importante señalar que, si bien dicha orden ministerial se ha tenido siempre como el hito sancionador del establecimiento de la obligatoriedad del doblaje como modo de traducción audiovisual en España desde esa fecha, no existe constancia, como indica Fuentes-Luque (2019b: 145), de que finalmente tal normativa fuera publicada nunca ni en el Boletín Oficial del Estado ni en ningún otro diario o registro oficial en España.

Como se ha señalado, durante estos años las productoras de Hollywood apenas enviaron películas dobladas en España a los países latinoamericanos, debido a su experiencia previa y a las críticas al uso del acento castellano, si bien esta situación culminaría con el cambio de mentalidad de la totalidad de las principales productoras de Hollywood y la reestructuración de las políticas de distribución de las producciones audiovisuales en los mercados hispanoamericanos.

Las nuevas estrategias comerciales darían pie a una fuerte competencia entre las principales productoras: a lo largo de 1944 en la prensa venezolana, y en especial en la revista *Mi Film*, se incluyeron estratégicamente diversos avisos preparatorios por parte de los delegados de las productoras de Hollywood captando el interés de los potenciales espectadores. Así, Metro-Goldwyn-Mayer anunciaba, en referencia al león del logotipo de la compañía, “¡Leo habla español!” y “¡Pronto hablaré en español!”. El lanzamiento oficial del doblaje en Venezuela se produciría en 1945, con la distribución y exhibición de *Luz que agoniza* (MGM), a la que seguirían, entre otras,

Laura (20th Century Fox, 1944), *El qué dirán* (*My Reputation*, Warner Brothers 1944) y *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, Warner Brothers, 1945) (*Mi Film*, n° 102, p. 5). Estas últimas se promocionarían con el aval y valor añadido de haber contado con el español Luis Buñuel como supervisor de doblaje.

Respecto a las posibles dudas que la nueva modalidad de traducción y exhibición audiovisual pudiera suscitar, en un artículo del periódico *El Nacional* publicado el 2 de diciembre de 1944 (p. 8) bajo el título “Tendremos películas norteamericanas habladas en español”, el director general de MGM en Venezuela, Douglas Granville, manifestaba que el sector cinematográfico latinoamericano no tenía nada que temer de las versiones dobladas, ya que la llegada de un nuevo competidor en lengua hispana (películas dobladas) no haría más que elevar el nivel de calidad de las producciones. Por otra parte, y para resaltar el atractivo del doblaje, señalaba: “Muchas personas que por no saber leer o no tener la suficiente retentiva para los títulos en inglés podrán ahora ver una cinta norteamericana como si lo hicieran con una argentina o mexicana”. Ambas declaraciones suponían, ambivalentemente, una oportunidad y un riesgo para el desarrollo y alcance de las producciones audiovisuales en Hispanoamérica, y la posibilidad de desaparición de las versiones subtituladas.

Los mensajes de concienciación y promoción del doblaje, junto a los factores antes mencionados, favorecieron la aceptación e implantación firme del doblaje en Venezuela, con leves matizaciones técnicas que la prensa del momento puntualizaba:

Las principales objeciones que se hacían sobre esta trascendental innovación cinematográfica eran las siguientes: se decía que la sincronización de la voz con el gesto, principalmente de los labios, era imposible de lograr. Sin embargo, la realidad es muy distinta. Los actores mueven los labios y gesticulan en forma simultánea con el sonido de la voz. Hay momentos en que se recibe la nítida impresión de que la película ha sido filmada en español, pero las diferencias fonéticas entre los dos idiomas ponen de manifiesto aquí y allí la única falla de la nueva técnica: un fruncimiento de los labios o un destello de los dientes que no concuerdan con las palabras que se escuchan.

Pero a pesar de estos pequeños detalles, que son más notorios durante los “close ups”, todo se olvida fácilmente frente al interés de la trama y solo parece quedar una viva satisfacción al captar en el idioma propio todos los matices del diálogo, que antes era comprimido e insípido en los incómodos subtítulos en español. (“El cine hablado en español”, *El Nacional*, Caracas, 22 de marzo de 1945, p. 13).

En todo caso, el proceso de traducción y doblaje no se realizaba en Venezuela, sino principalmente en Nueva York, Los Ángeles y en menor medida México y España, donde las principales productoras contrataron a planteles de traductores y actores de doblaje de diversos países hispanohablantes. Esto caracterizaba a las versiones dobladas con una variedad lingüística de acentos que en un principio no se intentaba camuflar, reconociéndose los acentos argentino, mexicano, castellano o cubano, entre otros. Sin embargo, esta heterogeneidad recibió las críticas de algunas voces, como el

actor español afincado en Venezuela Carlos Viaña, para el cual esas versiones dobladas adolecían de una supuesta falta de pureza:

Ninguna de las [películas dobladas] que he visto aquí me ha parecido perfecta. Falta en todas muchos detalles de sincronización (...). Yo creo que esta dificultad se superaría contratando a actores españoles. Sería fácil, contando con los muchos que estamos hoy en América Latina. Pero parece que hay grandes dificultades para la entrada de los actores españoles en Hollywood. Por otra parte, la Metro, en Barcelona, en la cual trabajé, y precisamente en el servicio técnico de doblaje, había llegado a una perfección extraordinaria. No comprendo cómo no se han aprovechado esas experiencias. (*Elite*, n° 1020, 21 de abril de 1945, p. 17).

Otros medios nacionales venezolanos incidían en lo que consideraban maldades del doblaje:

Las películas dobladas en español son así, burda mistificación del arte. Y muy grave atentado cuando las voces y la pronunciación de quienes dicen los traducidos diálogos no solo no correspondan a los gestos del diálogo inglés sino que, además, son voces y pronunciación de gentes que hablan pésima y desagradablemente el español. ("Películas dobladas en español", *El Nacional*, 12 de junio de 1945, p. 9).

Como parte de la estrategia de adaptación gradual al doblaje y en un intento de satisfacer las preferencias de los distintos públicos, algunas productoras, como RKO Radio Pictures con *Noche en el alma* (*Experiment Perilous*, 1944) y Warner Brothers con *Objective, Burma!* (*Objetivo: Birmania*, 1945), optaron por ofrecer la exhibición de las películas en sus dos versiones: versión con diálogos originales y subtítulos en español, y versión con diálogos doblados al español (*Mi film*, n° 116, 19 de abril de 1945, p. 12).

3.2. Del auge a la diversificación del doblaje en Venezuela

El segundo periodo del doblaje como modalidad de traducción audiovisual y sector industrial establecido en Venezuela a partir de los años setenta del siglo XX y hasta la actualidad experimentaría una evolución y desarrollo diversos y amplios, desde el tipo de producciones audiovisuales traducidas y dobladas al español (que pasarían de estar limitadas inicialmente solo a las películas, a extenderse a series, telenovelas, dibujos animados y documentales), el medio de distribución (evolucionando de las salas de proyección a la difusión hertziana de televisión y la distribución televisiva vía satélite y por cable), procedencia e idioma original de las producciones audiovisuales (pasando de la exclusividad inicial del inglés de las películas estadounidenses al abanico multilingüe de las telenovelas brasileñas y turcas y las series de *anime* japonesas), y los procedimientos y condiciones técnicas y profesionales.

En los años setenta del siglo XX, México (y en menos medida Puerto Rico) venía los programas subtítulos y doblados para toda América Latina, ofreciendo un trabajo de primera calidad. A principio de la década de 2000, la crisis económica obligó a Argentina a dejar de comprar el doblaje hecho en México, lo que empezaría a afectar gravemente la traducción audiovisual en México. Como consecuencia, Audiomaster 3000, la gran empresa dentro del gigante mediático mexicano Televisa encargada de la traducción audiovisual para muchos canales nacionales y extranjeros, desapareció porque (según indican traductores audiovisuales mexicanos) “al ‘brillante’ nuevo dueño de Televisa (hijo del dueño anterior) no le interesaba ese negocio”. Esto provocó que las pequeñas empresas de doblaje y subtítulos se disputaran con dureza a los clientes. A ello se sumó la competencia seria de empresas de traducción y doblaje radicadas en Miami, Puerto Rico y Venezuela. El resultado de todo ello fue una drástica bajada de las tarifas de traducción y doblaje, a la que en muchos casos se unía una merma de la calidad de los productos traducidos y doblados, consecuencia fundamentalmente del bajo nivel de formación de los traductores (que carecían de formación especializada y en muchos casos eran simplemente personas “bilingües”). En este sentido, según confirman los traductores Carlota Rodríguez y Luis Roberts, “entre 1997 y 2004, que fue el tiempo que estuvimos en HBO, de los más o menos 40 que trabajábamos como traductores-subtituladores, no había ninguno con formación especializada. Éramos bilingües con nivel universitario en muchas áreas, pero no en esa”. La Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en Caracas se creó en 1972, y de esta forma comenzaron a incorporarse al mercado Licenciados en Traducción e Interpretación. En el plan de estudios de dicha licenciatura, la materia Traducción Audiovisual es electiva, y se imparte aproximadamente desde 2005. La Escuela de Idiomas Modernos de la también venezolana Universidad Metropolitana no forma traductores, aunque imparte TAV desde 2014, también como electiva, pero su objetivo es más una formación interlingüística e intercultural dirigida al área empresarial. En palabras de los mencionados veteranos Carlota Rodríguez y Luis Roberts, quienes gestionan la que es probablemente la mayor empresa de traducción audiovisual existente en Venezuela en la actualidad:

Los que hacemos TAV hemos aprendido empíricamente, aunque hoy en día, aún nosotros que no nos formamos en ello, exigimos traductores con experiencia en TAV para trabajar con nosotros, y los mejores son los egresados de la UCV, con diferencia. De nuestros traductores, hoy 40, hay 38 titulados.

El doblaje no importado, sino *made in Venezuela*, comienza en torno al final de los años 50 y principios de los 60 del siglo XX gracias a algunas empresas privadas, consolidándose en los años 70 y 80. El doblaje venezolano comenzó a distanciarse del mexicano por la utilización del español neutro, que le otorgaría cierta ventaja a nivel internacional. Conviene aclarar en este punto los aspectos que determinan dicho español neutro: se trata de un tipo de español típico en la traducción de productos au-

diovisuales en Latinoamérica, sobre todo en la modalidad del doblaje, supuestamente carente de localismos y modismos que pudieran identificarse con tal o cual variedad de español o región. Dicho español neutro no surge en Venezuela importado desde las principales potencias audiovisuales hispanohablantes (Argentina, México, España), sino que se instala en el Caribe (principalmente en Puerto Rico y Venezuela). El español neutro aparece como un español latinoamericano, en el que la “c” (antes de la e, i) y la “z” se pronuncian como “s”, como se pronuncian en toda la América Latina hispanohablante (y en algunas regiones de España como Andalucía y las Islas Canarias), y se evitan las expresiones locales en favor de otras más neutras. Entre otras diferencias entre el español castellano y el latinoamericano, están los modos de dirigirse a alguien (esto es, el uso de “usted/ustedes” frente a tú/vos/vosotros) y algunas diferencias de vocabulario (“carro/coche”, “manejar/conducir”, “agarrar/coger”, etc.). Ese español neutro (o latino, hispano o internacional, como se le llama hoy en día) era desde un principio, en términos sociolingüísticos, bastante neutro, y más tarde marcaría también los primeros momentos del doblaje mexicano, pero hoy en día recibe bastantes críticas en la mayoría de los países de América Latina por su fácil identificación, tanto a nivel léxico como de acento, con el español mexicano. En todo caso, tales críticas no parecen ser tan acaloradas y controvertidas como las que se produjeron durante la mencionada “guerra de los acentos” de principios de la década de 1930.

Sin embargo, el doblaje en Venezuela encontró su especialización en el medio televisivo, y más concretamente en la traducción y doblaje de telenovelas brasileñas, y series y programas televisivos para canales importantes como Discovery Channel, Animal Channel o History Channel y plataformas como Sony y HBO. El protagonismo del doblaje cinematográfico seguiría, no obstante, en términos de volumen y calidad, en manos de México.

4. Evolución histórica, técnica y comercial del doblaje y la subtitulación venezolanos

La empresa más conocida y pionera del doblaje venezolano fue, desde 1975, “Et-cétera”, dirigida por Mario Robles y Mario Abate, y que doblaba en máquinas grabadoras de vídeo llamadas Quadrex³ series y telenovelas para la brasileña Red Globo, su mayor cliente⁴. Un tiempo después surgirían empresas más pequeñas como LAIN, Dubbing Siglo XXI, Hispano Doblajes, WAWA Producciones, Lipsinc, y compañías como VC Medios que se convertirían en verdaderos ejes de la traducción audiovisual en Venezuela. Concretamente, esta última ha sido una de las que han contribuido notablemente desde 2012 al repunte del doblaje como actividad profesional en Venezuela, tanto para el mercado nacional como para el resto de los mercados hispanoamericanos, encargándose en exclusiva del doblaje de producciones para canales de televisión tan importantes como National Geographic, A&E, History Channel, E! Entertainment y NBC Universal.

Desde el punto de vista legislativo, el abogado, actor y formador de actores de doblaje Renzo Jiménez, con un largo recorrido en el doblaje actoral en Venezuela, propugna desde hace unos años la nacionalización del doblaje venezolano (Jiménez, 2008), proponiendo la redacción de una ley del doblaje, de claro cariz proteccionista, similar al Decreto Reglamentario de la Ley 23.316 sobre Doblaje de Películas para Televisión, implantado en Argentina en 2013 por el Gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (Fuentes-Luque, 2019: 827). No obstante, este proyecto se centra en la vertiente actoral del doblaje, obviando los aspectos relativos a la traducción, como proceso y como producto.

Respecto a la subtitulación en Venezuela, el surgimiento de esta puede establecerse con el advenimiento del vídeo doméstico, tanto el legal como el pirata. En torno a 1984, José Manuel Salgado, dueño de la empresa SoftNI⁵, instalada desde hace décadas en Los Ángeles, importaría desde Estados Unidos la primera máquina tituladora Quantafont⁶. A esta iniciativa le seguiría la empresa Video Express, con una máquina Chyron VP1⁷. Daniel Goldschlager, traductor y director de Video Express, cuenta que “este aparato era tan nuevo que ni siquiera contaba con tipos de letra extendidos para español y nos lo hizo a medida uno de sus ingenieros a quien sobornamos con una partida de Ron Pampero Centenario”. En esa época y hasta 1989, esta empresa fue la subtituladora oficial de Walt Disney Home Video, de quien eran licenciataria para Venezuela, y por cuyo trabajo de excelente calidad recibió numerosos elogios de Televisa en México. Video Express subtituló para Walt Disney, Paramount, Universal y otras productoras, unos 1.200 largometrajes, todos ellos traducidos por traductores autónomos y supervisados por la directora de la empresa Interlingua Traducciones.

El uso e implantación en Venezuela de los programas de subtitulación y otras herramientas informáticas aplicadas a la traducción audiovisual, y en particular, para la subtitulación para televisión corren paralelos, de forma pionera, al desarrollo de los primeros programas informáticos de subtitulación. Los traductores audiovisuales venezolanos más veteranos relatan que ellos ya elaboraban subtítulos para cine en “máquinas inmensas donde se escribía y eso se quemaba [insertaba] directamente en la película de cine”. En torno a 1989, la empresa SoftNI⁸ ya trabajaba con traductores en plantilla y traductores autónomos, que empleaban alrededor de una semana en subtitular un largometraje utilizando el programa informático de subtitulación de la empresa. El canal de televisión TNT se convirtió en esa época en uno de los mejores clientes, gracias al encargo de un enorme lote de películas de la época dorada de Hollywood en blanco y negro y con largos diálogos.

SoftNI no solo formó a sus traductores en Venezuela, sino que comenzó a formar a tres grupos de traductores de empresas de traducción audiovisual en Río de Janeiro y Sao Paulo (Brasil), lidiando con retos traductológicos tan sumamente complejos como la subtitulación de películas del cómico mexicano Mario Moreno “Cantinflas”.

El aumento de la carga de trabajo, favorecida por la aparición de nuevos clientes como la cadena HBO, y la demanda de más traductores audiovisuales provocaron una fortísima competencia entre las empresas, que jugaría a favor de los traductores au-

diovisuales: frente a los 2.000 bolívares (unos 1.000 dólares) que ganaban en SoftNI a los nada menos que 17.000 bolívares (unos 7.500 dólares de la época) que ofrecía HBO. Por su parte, HBO empezó a trabajar con el programa de subtitulación Cavena, de fabricación sueca, pero eventualmente adoptaría también el programa de SoftNI, con el que siguen subtitulando hoy día.

Hacia finales de la década de 1990, la traductora audiovisual Jeannette Nouel, que ha trabajado para HBO desde los primeros tiempos, tomó la iniciativa de elaborar un manual de subtitulación, compuesto a partir de las experiencias y conocimientos propios, en el que después colaborarían otros traductores y una lingüista. Este manual sigue vigente y es de uso habitual hoy día entre los subtítuladores venezolanos. El manual recoge distintas normas relativas a aspectos técnicos de la subtitulación (velocidad de lectura, longitud y número de líneas, segmentación, temporización), de traducción (reducción de texto, falsos amigos, lenguaje coloquial, topónimos, localismos/regionalismos). Este último aspecto, referido al español neutro, incluye instrucciones para los traductores: “Hay que evitar los localismos puesto que las señales de los canales de HBO y Cinemax se ven desde Argentina a México y debemos escribir en un español que sea comprensible para todos los televidentes de Latinoamérica” (HBO Latin America, 2014: 10). Entre otros elementos, la guía también incluye un apartado dedicado al lenguaje tabú, en el que estipula específicamente que debe suavizarse el texto original: “Con frecuencia las series o películas traen escenas donde se habla con palabras fuertes que casi nunca se traducirán como tales. Siempre se procurará darles una vuelta para mantener el sentido sin usar un término soez” (HBO Latin America, 2014: 13). Esta eufemización del lenguaje tabú es característica y está muy establecida en la traducción audiovisual al español en Hispanoamérica, tanto para doblaje como para subtitulación.

Por su parte, la mencionada empresa VC Medios Venezuela también elaboró un manual de estilo, en este caso para doblaje, al objeto de establecer normas en la traducción de los programas de televisión y “alcanzar la uniformidad de criterios entre los episodios de cada serie y entre las versiones de estas en cada idioma” (VC Medios, 1998). En dicho manual colaboraron activamente los prolíficos traductores audiovisuales hispanovenezolanos Carlota Rodríguez y Luis Roberts, e incluye secciones sobre el uso preferente de palabras y expresiones en doblaje. Tales listas desempeñan el papel fundamental de regular el uso del español neutro en las traducciones que se producen para esos canales de televisión en el contexto latinoamericano. Como en el caso del manual para subtitulación, este manual para doblaje ha sido revisado en varias ocasiones y sigue siendo utilizado en la actualidad.

Precisamente la elaboración de estos manuales se corresponde con la formación de los traductores audiovisuales en Venezuela. Formalmente, en el país no existen programas de formación reglada en traducción audiovisual, salvo algunos talleres y cursos en el marco del Departamento de Estudios Generales de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela, en la capital Caracas. La formación especializada y real en TAV queda mayoritariamente pues a la buena voluntad de los

propios traductores y revisores profesionales, que con escasos medios y gran dedicación y profesionalidad han ido formando a nuevos traductores.

Los plazos de entrega de las traducciones y las condiciones laborales vigentes en esa época permitían llevar a cabo controles de calidad de las traducciones exhaustivos, que incluían puestas en común y revisiones sobre la copia impresa del archivo final de la traducción. Esto se producía en un momento en el que la plantilla de HBO (que era solo una de las empresas del sector) llegó a contar con un equipo de 80 traductores. Frente a esta época dorada, hoy día en Caracas apenas hay seis personas encargadas del control de calidad de las traducciones audiovisuales, y la mayoría de las correcciones y revisiones se subcontratan y externalizan fuera del país.

La situación de la traducción audiovisual en los últimos años en Venezuela, desde la llegada del chavismo, ha cambiado en muchos aspectos. Entre ellos, canales como HBO, Warner y Sony, que antes emitían desde Caracas, empezaron a hacerlo desde fuera, principalmente desde Miami, en Estados Unidos, lo que produjo drásticas reducciones de un personal que, aun teniendo una experiencia valiosísima, esas transnacionales prefirieron dejar en Venezuela. HBO, que tenía una plantilla envidiable de subtituladores, hizo una importante reducción de personal, prescindiendo de más de la mitad de los traductores y correctores. Algunos traductores, los más veteranos y que prefirieron no abandonar el país, optaron por crear sus propias empresas. Es el caso de los mencionados Carlota Rodríguez y Luis Roberts, que fundaron la empresa Traduplus y con el tiempo se convirtieron en la de mayor capacidad de producción de subtítulos y textos para doblaje, gestionando actualmente unos 7.000 minutos al mes de programación, con capacidad de expansión.

Todos los traductores audiovisuales venezolanos consultados para este trabajo coinciden en que los cambios sociales, políticos y económicos sufridos en el país han hecho que las buenas y decentes condiciones laborales y tarifas de hace unos años experimenten un empeoramiento paralelo. Así, Carlota Rodríguez relata que:

Un día de trabajo ininterrumpido es privilegio de pocos, porque los cortes de electricidad y en la señal de Internet son absolutamente ajenas a nuestra voluntad y al siglo en el que deberíamos vivir. Ya no hay cotidianidad, hay ansiedad. Los 15 minutos que dura el respaldo del sistema de alimentación ininterrumpida valen más que las 12 horas al día que trabajamos. Para nosotros, pequeños empresarios con clientes como Sony y DirecTV, hay días que esperamos con verdadero terror, porque hay programas como *The Tonight Show with Jimmy Fallon*, *The Voice*, etc., que con o sin luz, con o sin Internet, nosotros tenemos que enviar en la fecha y la hora acordada.

Muchos de los traductores audiovisuales viven fuera de Caracas, y hacen verdaderas proezas para cumplir con las fechas de entrega, que raramente se pueden negociar. Se dan casos de traductores que, en ocasiones, en medio de la desesperación por la

falta de luz e Internet, se ven obligados a conectarse a la batería del automóvil para poder anclarse a los datos del teléfono y enviar su traducción.

El año 2019 ha sido especialmente duro para toda la población venezolana, con una severa precariedad en los servicios, pero a pesar de ello los traductores audiovisuales siguen luchando y cumpliendo en plazo su ingente labor, desde el anonimato y la invisibilidad. Sin embargo, en las grandes multinacionales priman los lógicos criterios comerciales. Sony, por ejemplo, prefirió encargar a traductores en Estados Unidos una nueva subtitulación de paquetes completos de series ya subtituladas, lo que supuso una merma importante en la producción venezolana.

Por último, otro factor que ha incidido (y lo sigue haciendo) muy negativamente, es la huida del país de numerosos traductores, muchos de los cuales se van (como ya lo hicieran las productoras anteriormente) sin siquiera haber concluido sus estudios.

5. Conclusiones

En esta investigación historiográfica se ha pretendido dar a conocer la trayectoria histórica de la traducción audiovisual en Venezuela, desvelando los factores que influyeron y definieron la implantación de los principales modos de traducción audiovisual (doblaje y subtitulación) y su desarrollo, desde los primeros doblajes hasta el momento actual. Numerosos y complejos factores y cambios políticos, comerciales, sociales, económicos, lingüísticos y técnicos han incidido en este proceso, pacífico y fructífero en ocasiones, convulso y preocupante en otras. No estamos, en todo caso, ante un proceso acabado, por cuanto sigue, como la cultura y el idioma, como la propia traducción, la máxima de que el cambio es la única constante.

Venezuela, país rico en recursos humanos y materiales, con una larga y sólida presencia en la región, sufre actualmente las consecuencias de una grave crisis política, social y económica, que afecta y marca a todos los sectores del país. Venezuela ha sido durante mucho tiempo, junto a México, Argentina y Puerto Rico, una de las potencias en traducción audiovisual en Latinoamérica, y en este sector ha sido líder en la producción de traducciones para el medio televisivo, en buena parte gracias a sus características lingüísticas y a su forma artesana de gestionar y elaborar el español neutro.

El principal objetivo de este trabajo ha sido dar visibilidad, desde una perspectiva historiográfica, al contexto audiovisual y su traducción en Venezuela, enmarcado en el ámbito de la América hispanohablante, con la esperanza de contribuir al justo reconocimiento de la TAV, su historia, agentes y condicionantes.

Para la elaboración del presente estudio ha sido crucial la colaboración dedicada y desinteresada de los traductores, correctores, revisores, directores de empresas de traducción audiovisual, etc. de Venezuela entrevistados, y cuya información aportada, enormemente agradecida, se ha procurado incluir en este artículo de manera tan fiel como el espíritu de la propia traducción.

6. Bibliografía

- “Argentine Film Industry”, *Variety*, 30 de agosto de 1944, p. 15.
- “Argentina Sends Up Big Barrage on Dubbed Pix”, *Variety*, 24 de enero de 1945, p. 11.
- Ávila Bello, Àlex (1997). *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona: CIMS.
- Cervantes, Instituto (2019). “577 millones de personas hablan español, el 7,6 de la población mundial”. *Cervantes.es*. https://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2018/noticias/np_presentacion-anuario.htm. [Consulta: 20 noviembre 2019].
- Chaume, Frederic (2019). “Audiovisual translation in the age of digital transformation”, en Ranzato, Irene y Zanotti, Serenella (eds.) *Reassessing Dubbing. Historical approaches and current trends*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Chaume, Frederic (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester/Kinderhook: St. Jerome Publishing.
- De Gabriel, Narciso (1997). “Alfabetización y escolarización en España”, *Revista de Educación*, nº 314, (217-243).
- Delabastita, Dirk y Grutman, Rainier (2005). “Fictional representations of multilingualism and translation”. *Linguistica Antverpiensia*, new series, 4. 11–34, p. 16.
- “Doblaje de Películas. Una gran noticia”, *Mi Film*, Caracas, nº 102, 28 de septiembre de 1944, p. 5.
- “El cine hablado en español”, *El Nacional*, Caracas, 22 de marzo de 1945, p. 13.
- Fuentes-Luque, Adrián (2019a). “An Approach to Audio-Visual Translation and the Film Industry in Spain and Latin America”. *Bulletin of Spanish Studies*, Volume 96, Issue 5, (815-834).
- Fuentes-Luque, Adrián (2019b). “Silence, sound, accents: early film translation in the Spanish-speaking world”, en O’Sullivan, Carol y Cornu, Jean-François (eds.) *The Translation of Films, 1900-1950*, London: Oxford University Press.
- Fuentes-Luque, Adrián (2012). “La historia de la traducción audiovisual en Latinoamérica: aproximación a su investigación”, en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.) *Lengua, cultura y política en la Historia de la Traducción en Hispanoamérica*. Vigo: Academia del Hispanismo. (77-82).
- Glancy, H. Mark (1999). *Hollywood’s foreign markets. When Hollywood Loved Britain*. Manchester: Manchester University Press.
- Goldschlager, Daniel (2019). Entrevista personal.
- Gunckel, Colin (2008). “The war of the accents: Spanish language Hollywood films in Mexican Los Angeles”. *Film History: An International Journal*, Vol. 20, No. 3, (325–343).
- HBO Latin America (2014). *Guía de estilo de subtitulación al español*. Caracas: HBO.

- Ivarsson, Jan (1992). *Subtitling for the Media*. Stockholm: Transedit.
- Ivarsson, Jan, y Carroll, Mary (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Izard, Natàlia (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Centre d'Investigació de la Comunicació.
- Jarvinen, Lisa (2012). *The Rise of Spanish-Language Filmmaking*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Jiménez, Renzo (2008). Propuesta de nacionalización del doblaje en Venezuela. <http://blogderenzojimenez.blogspot.com/2008/11/propuesta-de-nacionalizacion-del.html> [Consulta: 3 enero 2020].
- Lee, Kevin (2008). "The Little State Department: Hollywood and the MPAA's Influence on U.S. Trade Relations", *Northwestern Journal of International Law and Business*, Volume 28, Issue 2, (371-398).
- "Mexican Unions Threat", *Variety*, 12 de julio de 1944, p. 3.
- Navitski, Rielle (2014). "Reconsidering the Archive: Digitization and Latin American Film Historiography", *Cinema Journal*, Vol. 54, No. 1, (121-128).
- Nouel, Jeannette (2019). Entrevista personal.
- Roberts, Luis (2019). Entrevista personal.
- Rodríguez Yárnoz, Carlota (2019). Entrevista personal.
- "Rush for Sound Movies", *The New York Times*, Nueva York, 6 de abril de 1929, p. 26.
- "Tendremos películas norteamericanas habladas en español", *El Nacional*, Caracas, 2 de diciembre de 1944, p. 8.
- Usabel, Gaizka S. de (1982). *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press. p. 127.

Notas

1. Si bien el concepto de eurocentrismo ha sido ampliamente tratado en los Estudios de Traducción (llegando a ocupar ediciones monográficas, como el número especial de la revista *Translation and Interpreting Studies* en 2011, "Eurocentrism in Translation Studies"), no ha sido abordado en el ámbito de la traducción audiovisual. Se trata, sin duda, de un área que merece y precisa de estudio.

2. Cabe señalar, en este sentido, que hubiera sido deseable poder aportar datos relativos a los porcentajes de proyección de películas en versión original con subtítulos en estos países. Sin embargo, la investigación de la historia del doblaje en Hispanoamérica y concretamente sobre Venezuela, ha sido sumamente compleja y ha requerido mucho tiempo (incluso frustrante a veces), dada la escasez de fuentes. La digitalización del material relacionado con las películas y los archivos es en su mayor parte inexistente en Hispanoamérica. Encontrar cualquier información o dato sobre la historia del doblaje en América Latina en general, y en Venezuela en particular, es increíblemente difícil, a veces casi una hazaña. Lamentablemente, se conservan muy pocos documentos y el acceso a ellos es extremadamente complicado, como bien confirman historiadores del cine como Gaizka S. de Usabel (1982: 223) y Rielle Navitski (2014: 122).

3. Las Quadruplex, también conocidas como “máquinas de 2 pulgadas”, fueron las primeras máquinas grabadoras de video sobre cinta magnética, inventadas por Ampex en 1956. Ocupaban una habitación entera y eran ruidosas y muy caras de mantener y reparar, pero reemplazaron a la película de cine proyectada sobre kinescopios como el único sistema para la televisión que no fuera en vivo. Para 1975, cuando nació “Etcétera”, los canales de Venezuela ya se habían pasado a formatos helicoidales como el U/Matic de Sony, pero la Red Globo de Brasil, una de las cadenas de televisión más grandes del mundo, todavía valoraba mucho sus viejas máquinas de 2 pulgadas y “Etcétera” se procuró dos para poder darles servicio de doblaje a las telenovelas brasileñas.
4. En el gremio se cuenta que, al parecer, Mario Abate, fotógrafo personal del presidente venezolano Carlos Andrés Pérez, consiguió congraciarse con este y las altas esferas para conseguir contactos y financiación.
5. El fundador de SoftNI creó una serie de normas para la preparación y transmisión de subtítulos y en 1986 la empresa desarrolló el primer sistema de subtitulación basado en ordenadores personales. Además de ser pionero en este aspecto, este programa de subtitulación incorporaba varias novedades técnicas que le hacían más atractivo para traductores y productoras: facilidad de manejo, posibilidad de inserción de códigos de tiempo, suavización de los bordes de las letras (especialmente en películas antiguas con “nieve” en la imagen), inclusión de corrector ortográfico y control de parámetros como el recuento de caracteres por línea, que hasta el momento se hacía a ojo.
6. La tituladora Quantafont era (y es todavía) una máquina generadora de caracteres hecha para recibir video analógico, superponerle caracteres y sacar ese video con los caracteres superpuestos, hecha específicamente para subtítular. Antes de ella, la única máquina generadora de caracteres y pequeñas imágenes gráficas para los canales de televisión era la Chyron, una máquina carísima que costaba cientos de miles de dólares. La Chyron fue la primera en generar caracteres para los *lower thirds* de las pantallas de televisión, usados principalmente para programas deportivos. Fue tan importante su uso que la palabra Chyron se usa todavía en muchos canales como genérica de los textos e imágenes que van en los *lower thirds* de las pantallas y es muy común en los canales de televisión de todo el mundo escuchar a un director pedir “un chyron” sobre tal o cual cosa significando un texto inferior sobre el tema. El costo de un generador Chyron era tal que a nadie se le pasaría por la cabeza usar una sólo para subtítular. En esa época las películas subtituladas ya venían con los subtítulos sobre la imagen, ya sea por el método inventado por Titra de Francia o por Bipack o “banda americana”, como se la conocía en Venezuela. A Quantafont se le ocurrió en los años 80 la idea de sacar un generador de caracteres sólo para subtítular que costaba algo así como la exigua suma de 25.000 dólares y generaba unos caracteres medio cuadrados muy reconocibles en los primeros aparatos de video Betamax.
7. Véase también nota anterior. Chyron, sacó un generador que ocupaba sólo dos estantes llamado VP1 y que costaba unos 6.000 dólares y que Video Express decidió modificar un poco para que sirviera como subtituladora y evitar comprar una Quantafont que costaba cuatro veces más. En palabras de Daniel Glodschlager: “La VP1 no había sido diseñada para eso y además no generaba tipografías con eñes o tildes, así que convencimos a un ingeniero de Chyron para que nos quemara un chip de tipografías en código ascii extendido, y con el agregado de algunos componentes la hicimos funcionar como subtituladora. Como detalle curioso, varios colegas de Home Video buscaron excusas para visitarnos en nuestro estudio para ver disimuladamente con qué equipo estábamos subtitulando, así que le borramos a la máquina el logo de Chyron e inventamos una marca inexistente que le pegamos para no tener que negarle el acceso al estudio a los amigos que nos visitaran”.
8. SoftNI, además de ser un programa de subtitulación, también ha sido muy utilizado como programa de edición de títulos en las emisiones de televisión de numerosos canales, como HBO.